

La Naissance de la prose dans l'oeuvre de Charles Baudelaire

Michel Peterson*

RESUMO: *O fato de As flores do mal serem consideradas como a essência da obra baudelaireana não implica de modo algum que O spleen de Paris seja, em relação a elas, uma simples transposição. Na verdade, a Prosaica pode ser lida como a prática significativa através da qual Baudelaire questiona a poesia. Traduzindo a poesia em prosa, ele passa de um gênero que conceptualiza a clausura dos objetos que ela designa para um gênero que complexifica o ritmo, fazendo explodir as figurações metafísicas. Basta o estudo de alguns lexemas importantes da escritura baudelaireana para esclarecer as passagens atravessadas pelo poeta no momento em que transforma sua relação com o poético para mergulhar definitivamente na socialidade*

PALAVRAS-CHAVE: *poesia, verso, escritura, ritmo, lexemática, estética, política*

Comment décrire la mutation conceptuelle et stylistique qui a lieu des *Fleurs du mal* au *Spleen de Paris*? Posons la question autrement: comment interpréter le geste oblique qui consiste à faire de la prose un discours plus poétique que la poésie elle-même? L'un des signes de la crise qui affecte l'épistémologie de l'écriture baudelaireenne à partir de 1857 est la *conversion* que subissent certains lexèmes. Je me limiterai toutefois ici à l'étude de l'un des plus importants, à savoir le lexème "soleil". Celui-ci me semble avoir permis à Baudelaire de traverser sa propre lexicalisation en louvoyant au plus près du passage du niveau sémémique au niveau lexématique.

Posons d'entrée de jeu que le soleil baudelaireen n'est pas simplement, au contraire de ce que soutient Claude Zilberberg, une "image apothéotique" (1972, p. 15) – pas plus qu'il ne serait chez Verlaine uniment moribond. Prenons pour exemple le vers suivant, tiré des *Fleurs du mal*: "Et

* Michel Peterson é professor visitante (bolsa CNPq) do Instituto de Letras da UFRGS.

le soleil, le soir, ruisselant et superbe”¹. Ce vers illustre en effet davantage que l'opposition des termes émetteur/émis – opposition elle-même fondée sur la dichotomie spatiale point/espace. Zilberberg a certes raison: la spatialité est “épaisseur”, et l’émis “transparence”. Mais le procès se révèle en réalité plus complexe. Le lexème “soleil” a pour épithètes “ruisselant” et “superbe”. D'une part, le soleil coule donc sans arrêt en formant des ruisseaux et, d'autre part, il montre sa beauté éclatante, son orgueilleuse magnificence. À la fin du XVI^e siècle cependant, le verbe “ruisseler” pouvait signifier: être couvert d'un liquide qui ruisselle (*Dictionnaire Robert*) – à la manière dont on dit d'une fenêtre qu'elle ruisselle. Baudelaire devait connaître ce sens, ainsi que semble implicitement en témoigner le vers qui suit immédiatement celui que nous analysons: “Qui derrière la vitre où se brisait sa gerbe.” Mais pourquoi Baudelaire a-t-il préféré, à la version de 1857 qui se lisait: “- Et les soleils, le soir, orangés et superbes” (*FM*, p. 1037), la version de 1861 que nous avons déjà citée (écrite, si l'on se fie au témoignage de Prarond, dès 1843)? Il faut, pour répondre à cette question, reconnaître le caractère autobiographique de cette courte pièce. Loin d'avoir cherché à éliminer de son poème les marques autobiographiques, Baudelaire a pu remplacer “orangés” par “ruisselant” parce qu'il a laissé s'accomplir le désir. En médiatisant son rapport au monde par le fantasme, le Moi autobiographique a ainsi renforcé sa position narcissique.

On voit que le lexème “soleil”, qu'on le saisisse au moment de sa réalisation ou dans son état virtuel, est le lieu irréductible où dominances positives et dominances négatives s'affrontent, s'interpénètrent, s'anéantissent et se révèlent sans cesse. Le soleil baudelairien constitue par conséquent la métaphore d'une circulation infinie du sens, laquelle interdit de penser la solarité en termes de fixité et rend seule possible la relève du négatif. C'est précisément parce que c'est lui qui permet – au dehors et au dedans de lui-même – cette circulation que le soleil, par son assumption jubilatoire, devient la matrice des identifications textuelles. D'où le rapport soleil-femme-cosmologie fort bien analysé par Zilberberg. Le soleil-femme se répand, ruisselle, jouit, afin de féconder l'homme-terre-noologique. Mais le soleil, s'il s'épand en ruisseaux sur la terre, se recouvre lui-même de ruissellements, se couvre de sa propre éjaculation. Par suite, ce sperme superbe devient le liquide qui le place en abîme, le néantise en quelque sorte. Voilà la fable de l'origine de la signification et du monde, fable dont Ponge retiendra la leçon lorsqu'il décrira le soleil qui l'éclaire comme un *objet*:

C'est celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme,
l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées

¹“Je n'ai pas oublié, voisine de la ville”, in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de La Pléiade”, 1975, p. 99. Les renvois aux poèmes tirés des *Fleurs du Mal* seront désormais simplement suivis du sigle *FM* et de la pagination. Ceux tirés du *Spleen de Paris* seront suivis du sigle *Sp*.

seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit crée ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde. (1961, p. 156)

Mais contrairement à Ponge, Bataille et Mallarmé qui font tous trois du soleil un objet illimité et inextinguible, Baudelaire sent la nécessité de renvoyer le soleil à lui-même, de circonscrire son abîme, ses limites, sa *compétence*.

Image paradoxale de la transparence, c'est toutefois la fenêtre qui permettra la vision des faisceaux lumineux mais également leur destruction au moment de leur rencontre avec sa paroi. Voilà pourquoi: "[...] il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle." (*Sp*, p. 339) Le point de vue s'est ainsi sensiblement modifié. Dans le poème en vers, l'observateur était au dedans de la pièce tandis que dans le poème en prose, il reste au dehors. Par conséquent, "[...] ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre." (*Ibid.*) Il n'est bien sûr nullement question ici de faire de ce texte en prose une suite du texte en vers. Mais dans le premier, la fenêtre, éclairée par la chandelle placée sur la table, se présente comme un substitut déplacé et interiorisé du soleil. Par contre, dans le second, le soleil est à la fois la chandelle et le candélabre desquels les rayons, les reflets, venant de l'extérieur, éclairent la table. Les deux textes conservent la vitre comme objet de médiation et la fenêtre, qui met en place les éléments de la scène, effectue le cadrage. Toutefois, dans le poème en vers, le lexème "soleil", contrairement à ce que prétend Zilberberg, est à la fois l'émetteur et l'émis. Le lexème "soir" ne peut être considéré uniquement comme terme diffus puisque le lexème "soleil" inclut, en lui-même, sa propre diffusion. Le lexème "soir" ne désigne donc pas qu'un espace de diffusion (épaisseur). Sa juxtaposition au lexème "soleil" provoque en fait une détermination de celui-ci. Le soleil, se perdant (s'absorbant) en quelque sorte en lui-même, appelle le soir comme son nouveau mode d'être. Le soir surdétermine le soleil, le relève au moment même où il pourrait disparaître. Les bornes du soleil sont indépassables.

Il devient alors difficile de prétendre que "l'écriture poétique connaît cette extrémité que telle image ne saurait être pensée que dans les termes de l'image rigoureusement inverse." (Zilberberg, 1972, p. 34). À la limite, l'on pourrait montrer sans difficulté que cette conception est contraire en tous points au projet hiératique de Baudelaire. Il est en effet simpliste d'affirmer que "la poésie baudelairienne tire peut-être ses particularités du fait qu'elle investit pleinement les oppositions actanciennes, tant sujet vs objet que destinataire vs destinataire" (*Ibid.*, p. 76) puisque tout texte littéraire investit justement l'énergie qui lui est propre à jouer (de) ses oppositions et à déplacer les termes des différents paliers de dérivation.

On ne saurait évidemment contester la pertinence des solides liaisons hypotaxiques que fait apparaître Zilberberg. Il me semble toutefois important de souligner que ses thèses présentent une vision de la solarité baudelairienne qui, parce que pensée à partir d'oppositions simples (malgré qu'elles soient intégrées dans des combinatoires à six termes), élimine tout le travail de déplacement des dominances. Si le poète des *Fleurs du mal* affiche une "complaisance [...] à se prêter au malentendu", ce n'est jamais par affectation, par dandysme ou, comme le croit le pauvre Gide, par amusement. (1924, p. 166) Traduisons plutôt "malentendu" par "ambiguïté", et ajoutons que cette ambiguïté pourrait bien tenir à la nature même de la poésie.

J'ai rappelé que dans "Les Fenêtres", l'observateur se tient à l'extérieur de la pièce (de la scène) – ce qui lui permet d'ailleurs de vivre, d'imaginer ou de fantasmer, par transfert sur l'homme et la femme, ce qu'auraient pu être ses souffrances personnelles: "Avec son visage, avec un vêtement, avec un geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant. [...] Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même." (*Sp*, p. 339) Nous entrons ici de plain-pied, par le poème en prose, dans le domaine de ce que Claude Pichois appelle très justement les "poèmes urbains". (Pichois, 1975, p. 1296) En simplifiant, on peut poser que les poèmes en vers appartenaient au mode de l'intériorisation du drame personnel et démontraient la difficulté du rapport individu/société. Dans le poème "Rêve parisien", on lit par exemple:

De ce terrible paysage,
Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine *me* ravit. (*FM*, p. 101)

Par contre, les poèmes en prose, "lieu de la conciliation des contraires" (Pichois, 1975, p. 1303), vont désormais obliger Baudelaire à entretenir un lien avec l'événementialité du monde. Le poète, mué en dialecticien, se devra, comme l'écrit magnifiquement Walter Benjamin, "de prendre le vent de l'histoire dans ses voiles. Penser signifie pour lui: mettre des voiles." (1974, p. 231) Le poème en vers et le poème en prose s'opposent à la manière de l'introjection et de la projection, de la névrose et de la paranoïa. Benjamin a en effet raison d'affirmer que "Baudelaire devait considérer dans une certaine mesure la grossesse comme une concurrence déloyale: cela fait partie du calvaire de la sexualité masculine." (*Ibid.*, p. 227) Si les poèmes des *Fleurs du mal* rendent manifeste une névrose refoulant la paranoïa du sujet de l'écriture, ceux du *Spleen de Paris* donnent à lire cette même paranoïa avec tout ce qu'elle comporte de défenses contre l'homosexualité. Baudelaire anticipe en quelque sorte la position de l'homme moderne et féministe travestissant son propre discours. D'où le sadisme de textes que l'on peut alors lire comme des stratégies visant à pallier au défaut

de la symbolisation de sexe de la femme, de la mère. Le “sadisme” baudelairien illustre peut-être la position paranoïaque de l'homme *absolument moderne*.

Nous sommes maintenant capables de comprendre le choc ² que dut subir Baudelaire lors du célèbre jugement prononcé le 20 août 1857 par la sixième chambre de police correctionnelle du Tribunal de la Seine. Six poèmes sont comme on sait condamnés parce que qu'ils “conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un *réalisme* grossier et offensant pour la pudeur.” (*FM*, p. 1182. Je souligne) Nul réalisme dans *Les Fleurs du Mal* et ce, même dans les “Tableaux parisiens”. Si l'on peut repérer des marques de position paranoïaque jusque dans le poème “Je n'ai pas oublié, voisine de la ville”, c'est parce que ce dernier appartient justement à cette section des “Tableaux parisiens” – créée, selon Pichois, “pour l'édition de 1861, dont elle accentue la modernité.” ³

J'aimerais donc proposer l'hypothèse que c'est le fait juridique qui conduit Baudelaire à la création des poèmes en prose: “[...] à l'aliénation sociale de l'homme, souligne Pichois, le créateur opposera cette exploration multiple et hardie des domaines vierges [puisque] respecter la hiérarchie des genres au XIXe siècle, c'est peut-être accepter la hiérarchie des classes sociales”. (Pichois, 1975, p. 993) Respecter la stratification des codes symboliques et des couches culturelles reviendrait alors à nier l'oeuvre poétique, à bloquer la circulation, l'échange entre elle et le champ socio-linguistique. En fragmentant le discours, en écartant de la textualité ce qui lui conférait sa valeur mnémonique, Baudelaire déjoue le discours juridique lequel, fonctionnant à partir des mêmes déterminations que le sien, ne saura plus retrouver, reconnaître et accuser la voix narrative, toujours autre, du texte désormais *occurentiel*.

Voilà Baudelaire frappé d'aphasie. Un nouveau discours qui n'est bien entendu qu'un faux-récit – celui de la poésie sous forme de prose – *poursuit* son rapport au monde et permet l'utilisation de procédés d'encodage différents de ceux de la poésie. La version en vers (1861) du poème “Crépuscule du soir” s'ouvre ainsi: “Voici le soir charmant, ami du criminel;/Il vient comme un complice, à pas de loup;” (*FM*, p. 94) Ce qui donne, dans la version en prose de 1855: “La tombée de la nuit a toujours été pour moi le signal d'une fête intérieure et comme la délivrance d'une angoisse.” (*Sp*, p. 1327) On lit enfin, dans la version définitive de 1869: “Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée.” (*Ibid.*, p. 311)

² Benjamin considère que le choc est pour Baudelaire un principe poétique. *Charles Baudelaire*, p. 271.

³ Pichois, 1975, p. 993. Il faut souligner que Baudelaire ne reprendra pas, dans *Le Spleen de Paris*, les pièces condamnées.

Soulignons simplement quelques particularités propres à chacune des trois versions. Cela nous aidera sans doute à mieux comprendre comment, au moyen de la rupture prosaïque, émerge l'inconscient du politique sous le mode paranoïaque et ce, en favorisant l'introduction d'un désordre chronique dans les rapports de force entre termes présumés et termes présumés. Des tensions parataxiques se maintiennent et s'ouvrent alors par la prose, par l'anarchie, la possibilité pour l'inconscient et le politique de s'investir mutuellement. On a vu que les oppositions émetteur/émis, diffus/ponctuel, espace/épaisseur (lesquelles, dans le vers déjà analysé du poème "Je n'ai pas oublié,...", se traduisaient selon Zilberberg par une opposition entre la diffusion au sein du même (le soleil, le soir) et la diffusion au sein de l'autre (le soleil ruisselant)), ne sont pas suffisantes pour cerner la problématique baudelairienne, malgré l'intervention de l'homologie:

expansion	≈	surcroît
contraction		manque

Le lexème "soleil" dialectise justement l'expansion et la contraction, le surcroît et le manque, les fait passer l'un dans l'autre. Si la "totalité, en tant qu'image, est toujours menacée d'un surcroît" (Zilberberg, 1972, pp. 38-39), elle est aussi toujours menacée par le manque. Dans les termes de Georges Poulet, cette dialectique se traduit de la manière suivante: "Ainsi Baudelaire conçoit un double mouvement, dont toutes les caractéristiques seraient toujours associées aux caractéristiques contraires: un mouvement à la fois ondoyant et rectiligne, divers et simple, volontaire et imaginaire, dans un espace à la fois infini et fini, vaste et étroit, lointain et proche." (1979, p. 426)

La prose ne court donc pas seulement le risque de la discontinuité. Elle est, ontologiquement, toujours déjà partielle, elle n'admet de son corps que des lectures multiples: "Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; [...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-là en de nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part." (Sp, p. 275) Alors que *Les Fleurs du mal* révélaient une profonde unité, *Le Spleen de Paris* affiche une pluralisation discursive qui déjoue toute entreprise normative. Ce qu'il faut retenir de ces lignes tirées de la dédicace à Arsène Houssaye, c'est le lien établi entre le travail du rêve (Baudelaire, lyrique, dit: "rêverie") et celui de l'écriture-lecture. Les matériaux du rêve peuvent être transformés, déplacés à volonté. Le sujet de l'écriture cherche ainsi – sur la base de l'élaboration secondaire – à construire une représentation *cohérente* du poétique. Or on sait que ce processus a partie liée avec l'esthétique. Dans "La Chambre double", le poète écrit en effet: "Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie." (Sp, p. 280) L'art hyper-codifié de la prosodie est rangé du côté du mal tandis que la prose appartient à l'étrange région située

tout juste à la limite de l'intelligible et de l'inintelligible. C'est pourquoi celle-ci constitue le récit de la ville, social avant tout: "C'est surtout la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant." (*Sp*, p. 276) Si, comme le remarquait avec justesse Suzanne Bernard, "le poème en prose sera la forme de la poésie moderne, aux ambitions métaphysiques" (1959, p. 99), c'est dans la mesure où ces ambitions resteront circonscrites par les codes symboliques de la socialité. Sous le Second Empire par exemple, le flâneur – que Léo Bersani appelle maladroitement un "pédant hystériquement sentimental" (1981, p. 111) – représentera une nouvelle façon d'appréhender le monde de l'urbanité, une nouvelle manière pour l'*absent* de voir et d'expérimenter l'univers qui l'entoure.

Le passage des *Fleurs du Mal* aux petits poèmes en prose indique un déplacement des conceptions esthétiques de Baudelaire, une transformation du rapport au poétique comme tel.⁴ Mais qu'est-ce qui, formellement distingue la prose du vers? Vieille question à laquelle, pour répondre, nous ferons appel aux thèses de Tynianov. Pour lui, la prose et le vers doivent être considérées comme deux séries indépendantes: "nous sommes en présence de deux séries constructives closes: celle du vers et celle de la prose. Tout changement qui intervient en leur sein est précisément un changement interne. De plus, tout vers orienté vers la prose est une orientation de l'unité et de la cohésion vers un objet inhabituel." (1977, p. 77) Pour Baudelaire, cette manière de concevoir l'opposition de la poésie et de la prose serait évidemment insoutenable. Mais voyons les conséquences de cette thèse:

[...] il ne faut pas étudier de la même manière le système du rythme dans la prose et dans le vers, quelques proches l'un de l'autre que soient ces systèmes. Nous aurons dans la prose quelque chose de parfaitement inadéquat au vers, quelque chose de fonctionnellement déformé par la construction globale. C'est pourquoi il ne faut pas étudier le rythme de la prose et celui du vers comme s'ils étaient égaux; en étudiant l'un et l'autre des deux rythmes, nous devons avoir à l'esprit leur différence fonctionnelle. (Tynianov, 1977, p. 77)

⁴Suzanne Bernard écrit: "Peut-on parler d'*évolution* à propos d'un genre aussi libre, aussi résolument individualiste que le poème en prose? Non, si l'on entend par là la transformation continue et progressive d'un genre; oui, si l'on admet que, en même temps qu'évoluent les conceptions politiques et sociales, les goûts et les conceptions artistiques, les besoins spirituels et intellectuels des individus, on voit évoluer aussi non seulement l'idée de poésie, mais aussi la *forme* poétique, et qu'il existe un invisible mais nécessaire corrélation entre une époque et la poésie qu'elle se donne." (1959, p. 16)

Ce que nous devons retenir des remarques de Tynianov, c'est la notion de différence fonctionnelle. Par exemple, on peut constater dans la version en prose du "Crépuscule du soir" que le rythme du vers ne fonctionne pas quand on le traduit en prose. Tynianov a raison d'affirmer que nous avons dans la prose "quelque chose de parfaitement inadéquat au vers." Baudelaire, dans son adresse à Arsène Houssaye, confirme d'ailleurs ce que soutenait déjà Jean-Paul à ce propos: à savoir que rythme, comme facteur constitutif du vers, devient gênant dans la prose (ce qui sera par contre réfuté par des poètes comme Ponge, Fargue, Desnos et bien d'autres): "Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d' une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?" (*Sp*, pp. 275-276) Dans les poèmes en prose, dans la poétique de la rêverie, le rythme ne l'emporte plus sur la syntaxe.

Il ne faut toutefois pas oublier que le projet de Baudelaire n'est pas de faire de la prose. Suzanne Bernard souligne en effet que le poète "veut créer une forme de poésie nouvelle, susceptible d'accueillir toutes les résonnances et toutes les dissonances qui donnent à certaines nouvelles de ses contemporains un accent si moderne, il veut en somme créer un *lyrisme moderne*." (1959, p. 122) On pourrait mesurer en quelques lignes l'enjeu de cette révolution esthétique et politique en revenant pour terminer au "Crépuscule du soir". Dans la version en vers, la préposition qui ouvre le texte: "Voici", désigne ce qui arrive, ce qui approche, commence à se produire. Mais le seul fait de désigner ainsi le "soir charmant" installe, malgré la proximité à l'événement du sujet narrant, la distance de la représentation. Dans cette version, le soir, anthropomorphisé, est un actant-objet alors qu'il était, dans la version de 1855, un signal au sens où l'entend Prieto: il sert d'indice au moi-narrateur qui reconnaît en elle l'indication de la jouissance à venir ("la fête intérieure") liée à la libération de l'angoisse. C'est la chute de la nuit tandis que dans la version définitive de 1869, c'est le jour qui, en tant qu'objet, tombe. Nous entrons dans le royaume de la nuit, du jeu et du démonisme. L'homogénéité discursive est d'entrée de jeu ébranlée. Baudelaire décrit d'ailleurs de manière extrêmement concise l'enfer citadin par le biais de la souffrance de l'homme qui l'habite ("pauvres", "fatigués", "labeur"). L'adjectif "pauvre" désigne par exemple la pauvreté d'esprit du travailleur, lequel n'aura jamais, comme le flâneur, la possibilité de s'absenter du monde pour mieux l'observer. Et ce jour qui tombe ne nous rappelle-t-il pas – comme au travers d'une vitre étoilée – le soleil s'abîmant en lui-même: "Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe"?

Travail esthétique et travail politique se superposent, sont menés de front. Pourtant, dans la première version du "Crépuscule du soir", nous ne connaissions pas cette contamination des niveaux discursifs, contamination liée à l'abolition du rythme et de la musique dans le poème en prose. Mais si la prose est la nouvelle poésie de la modernité, que dire alors de l'affirmation

de Mallarmé selon laquelle “la Musique rejoint le vers pour former, depuis Wagner, la Poésie”? (1976, p. 246) Nous entrons ici dans le Mystère de l'acte poétique et c'est pourquoi nul ne saurait répondre à cette question qui ne gît en sa crise.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes, t. 1*. Paris, Gallimard, 1975, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. fr. Jean Lacoste. Paris, Payot, 1974.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet, 1959.
- BERSANI, Léo. *Baudelaire et Freud*. Paris, Seuil, 1981, coll. “Poétique”.
- GIDE, André. Préface aux *Fleurs du mal*. In: *Incidences*. Paris, Éditions de la NRF, 1924.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris, Gallimard, 1976, coll. “Poésie”.
- PONGE, Francis. Le soleil placé en abîme. In: *Pièces*. Paris, Gallimard, 1961.
- POULET, Georges. *Les Métamorphoses du cercle*. Paris, Flammarion, 1979, coll. “Champs”.
- TYNIANOV, Iouri. *Le Vers lui-même. Problème de la langue du vers*. Paris, UGE, 1977, coll. “10/18”.
- ZILBERBERG, Claude. *Une lecture des Fleurs du mal*. Paris, Mame, 1972, coll. “Univers sémiotiques”.